Greco



E. A. Seemanns Künstlermappen

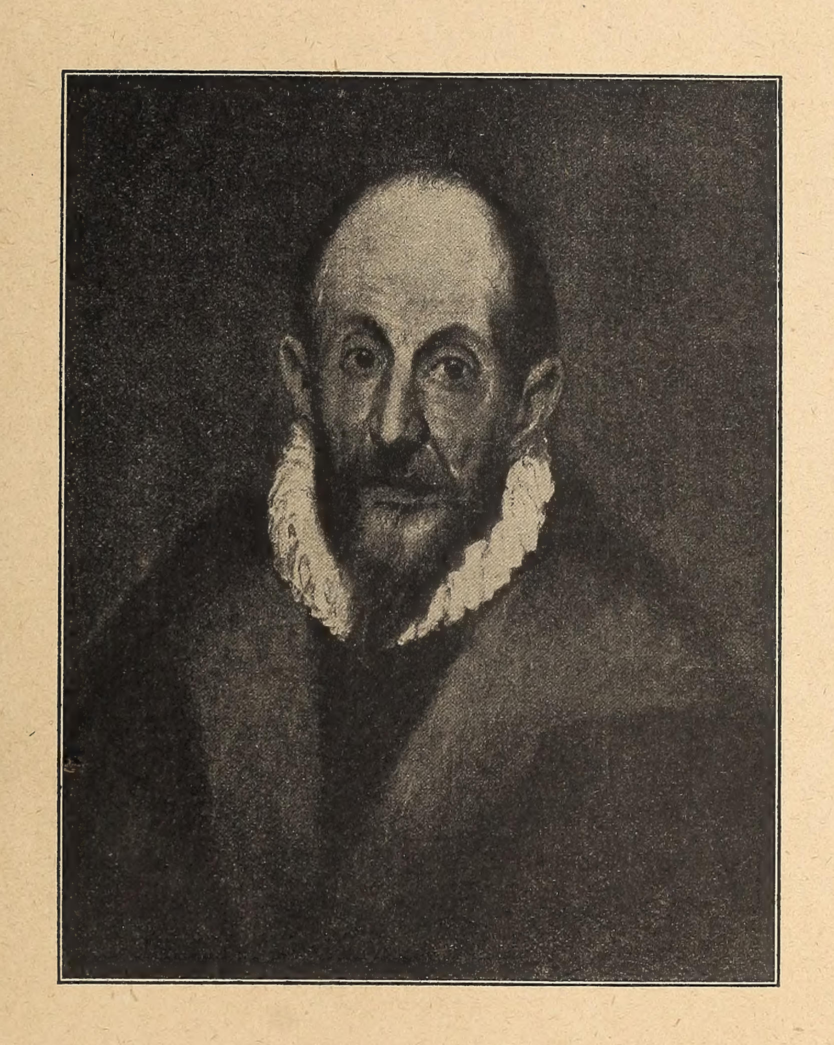
6



El Greco

Sieben farbige Wiedergaben seiner Gemälde

Mit einem Begleitworte von August L. Mayer



Verlag von E. A. Seemann in Leipzig





In der gesamten spanischen Kunst kann man die merkwürdige Beobachtung machen, daß die einheimischen Architekten, Bildhauer und Maler sich stark von den vielen fremden Meistern beeinflußen ließen, die — besonders im 15. und 16. Jahrhundert — in Spanien gearbeitet haben, daß aber ebenso auf der anderen Seite alle jenen französischen, flämischen, deutschen und italienischen Künstler sich in kurzer Frist derartig von dem eigenartigen Reiz der spanischen Landschaft, dem Charakter der Bevölkerung, vor allem aber von der höchst persönlichen religiösen Empfindung der Spanier gefesselt fühlten, daß sie fast alle, wie von einem seltsamen Zauber gepackt, ihre Kunst mehr oder weniger stark hispanisierten. Diese sonderbare Erscheinung hat ihren bedeutendsten, prägnantesten Ausdruck in dem Wirken eines Künstlers gefunden, der heute gleich einem noch unter uns Lebenden im Brennpunkt des Interesses und der künstlerischen Diskussion steht: Domenico Theotokópuli, genannt el Greco.

Um 1548 wurde Domenico Theotokópulos in Candia, der Hauptstadt Kretas, geboren. Früh verließ er seine Heimat, ging nach Venedig, wo er der Lieblingsschüler des alten Tizian wurde. Er studierte eifrig die Werke Paolo Veroneses und Tintorettos und unterhielt offenbar auch mit der Künstlerfamilie Bassano rege Beziehungen. Der junge, ehrgeizige Domenico kehrte aber bald der von Malern wimmelnden Lagunenstadt den Rücken und ging über Parma, wo Correggios Schöpfungen einen tiefen, bleibenden Eindruck auf ihn hinterließen, nach Rom.

Aber trotz großer Erfolge, trotz glänzender Protektion durch den Kardinal-Nepoten Alexander Farnese und den berühmten Miniaturisten Julio Clovio war auch hier seines Bleibens nicht lange. Er verließ nach kurzer Zeit auch Rom, ja Italien überhaupt und wandte sich nach Spanien. Im Frühjahr 1577 tauchte der bleiche, schlanke, dunkelbärtige Micer Domenico in der hochragenden, vom raschen Tajo umfluteten, alten spanischen Kaiserstadt Toledo auf, die er bis zu seinem Tod nicht wieder verlassen sollte. Denn hier fand er eine zweite Heimat, hier in Kastilien, dessen herbe landschaftliche Schönheit er förmlich entdeckt hat, in dieser klaren Luft, die ihn alle Farben in voller Reinheit und Schönheit sehen ließ, in jenen Gauen, wo die mystisch gestimmte heilige Therese von Avila und ihr Gesinnungsgenosse der heilige Johann vom Kreuz damals wirkten, unter jenen stolzen, ernsten, zurückhaltenden Caballeros, die er so oft porträtiert, unter jenen zarten, schlanken, blumenhaft schönen Frauen, die er geliebt und verherrlicht hat, unter jenen machtgebietenden Domherren und fanatischen, asketischen Mönchen, zu deren Wunder- und Heiligenhimmel er den Zauberschlüssel fand — dort hat sich Greco wohlgefühlt. Freilich, sein geheimstes Sehnen, das ihn eigentlich nach Spanien geführt hatte: von Philipp II. in umfangreicher Weise zur Ausschmückung des Eskorial herangezogen zu werden, dieser Wunsch des Meisters ist nicht so in Erfüllung gegangen, wie er es sich geträumt hatte. Dieser kleine äußerliche Mißerfolg raubte Greco aber ebensowenig die Freude an Spanien und den Spaniern, wie all die leidigen Prozesse, die er führen mußte, um zum Honorar für einige seiner Hauptwerke zu gelangen. Grecos Ruhm als bedeutender Maler verbreitete sich sehr rasch, auch weit über die Grenzen der Provinz Toledo hinaus. Um Arbeiten von seiner Hand bemühten sich Kirchen, Klöster und Kunstfreunde in Toledo sowohl wie in Madrid und Sevilla. Grecos Haus bildete den Mittelpunkt der geistigen Welt Toledos, denn der Künstler war nicht nur ein genialer Maler, sondern auch ein bedeutender Architekt, ein gewandter Bildhauer und ein Philosoph von großem Wissen, literarisch durch und durch gebildet. Er besaß eine große Bibliothek, in der



die griechischen und lateinischen Klassiker, die bedeutenden altchristlichen Dogmatiker und die modernen italienischen Autoren in gleicher Weise vollständig vertreten waren. Berühmte Ärzte und Dichter, Gelehrte und Künstler, hohe Militärs und Prälaten waren Grecos ständige Gäste. Der Meister führte ein großes Haus, und wenn er auch über ein reiches Einkommen verfügte, so ist er doch verschuldet gestorben. Am 8. April 1614 wurde er in der Klosterkirche S. Domingo el Antiguo, der Stätte seines ersten künstlerischen Triumphes in Toledo, begraben. Große Trauer herrschte bei seinem Tod, denn man wußte, was man in ihm verlor, und spanische Dichter haben in Sonetten diesem Gefühl beredten Ausdruck verliehen. Eine große Persönlichkeit war in Greco dahingeschieden, ein Mensch von glühender Sehnsucht nach einer großen, eigenen Kunst erfüllt, ein Epigone einer großen Zeit, dem es bei allem Manierismus doch gelungen ist, sich eine eigene, ganz neue, ungemein persönliche Welt zu schaffen, ein Mann, der wie nur wenige sonst noch mit seiner ganzen Persönlichkeit für seine Kunst eingetreten ist. Von seinem umfangreichen Lebenswerk (er hinterließ allein bei seinem Tod seinem einzigen Kind, dem Maler und Architekten Jorge Manuel Theotokópuli, 115 vollendete und 2 begonnene Gemälde, 15 Skizzen, 4 Grisaillen und 150 Zeichnungen) sind uns bis heute etwas mehr als 200 authentische Gemälde bekannt, von denen Toledo immer noch 50 und Madrid über 40 in Kirchen, Museen und Sammlungen birgt. Der Meister unterhielt einen Werkstattbetrieb. Wir wissen, daß vor allem ein gewisser Preboste ihn bei einer großen Anzahl von Arbeiten unterstützt hat, und man wußte zu Grecos Zeiten schon einen großen Unterschied zu machen zwischen ganz eigenhändigen Arbeiten des Meisters und solchen, die mit Unterstützung von Gehilfen oder von diesen allein ausgeführt worden waren. Zu den eigentlichen Gehilfen und Schülern Grecos gesellte sich dann später die große Schar der Nachahmer, die sich natürlich vor allem jener Sujets bemächtigten, die besonders beliebt waren und von Greco selbst, bezw. in seinem Atelier häufig wiederholt worden waren: Der heilige Franz von Assisi die Stigmata empfangend oder in Betrachtung versunken; die Verkündigung, die Austreibung der Wechsler aus dem Tempel, die Entkleidung Christi auf dem Calvarienberg und einzelne Apostelgestalten, sei es als lebensgroße Halbfiguren oder ganzfigurig in kleinem Format.

Grecos Frühwerke zeigen deutlich den Einfluß der verschiedenen Venezianer Meister, die wir oben genannt haben. Die „Blindenheilung" in Parma und Dresden, sowie verschiedene Typen und die Architektur auf der „Austreibung der Wechsler" bei Lord Yarborough und Sir Frederik Cook in Richmond offenbaren Anklänge an Veronese, die „Anbetung der Hirten" in der Nationalgalerie in Rom und die „Anbetung der Könige" im Wiener Hofmuseum wie die Genrestudie im Neapler Museum seine engen Zusammenhänge mit den Bassani vornehmlich in der Tendenz, einen Sprühregen von Lichtern über ihre Schöpfungen auszugießen. In all den Frühbildern merkt man ferner die Übernahme gewisser kompositioneller Momente von Tintoretto, in erster Linie die Art, eine stark nach vorn geworfene Gestalt gegen eine ebenso heftig nach rückwärts bewegte auszuspielen. Zeigen auch alle jenen frühen Werke Grecos im Kolorit den engsten Anschluß an die blau-gelben Harmonien eines Veronese und die Verwendung des den Bassani eigenen Malachitgrün, so fallen doch bereits diese Stücke im Gegensatz zu den Werken der Venezianer durch ihre kühlere Gesamthaltung auf. Auf diesem — wohl zunächst unbewußt eingeschlagenen Weg weiterzuwandeln, bestärkten den jungen Künstler die Schöpfungen Correggios,

die Arbeiten der Correggioschule und die Tendenzen der zeitgenössischen italienischen Manieristen im allgemeinen. Von Correggio und seiner Schule übernahm Greco zunächst gewisse Helldunkelprobleme, die wir in seinen in Toledo gemalten Hirtenanbetungen gut studieren können, vor allem aber das bewußte Streben nach Schönfarbigkeit, nach einem kalt juwelenhaft gleißenden Kolorit und eine gewisse pathetische Sentimentalität.

Die Werke, die Greco in seiner ersten spanischen Periode, d. h. etwa in den Jahren 1577 bis 1584 geschaffen hat, zeigen einerseits das Bestreben, alle diese in Parma und in Rom gewonnenen Eindrücke mit seinen ersten venezianischen Errungenschaften zu verbinden und andererseits das Bemühen, sich in spanisches Empfinden hineinzuleben. So die Himmelfahrt Mariä, jetzt im Museum zu Chicago, die heilige Dreifaltigkeit im Prado, die beiden Johannes, die Anbetung der Hirten und die Auferstehung Christi in So. Domingo el Antiguo — jene Bilder, die Greco als seine ersten Arbeiten 1577—1579 in Toledo ausgeführt hat, die Entkleidung Christi, el Espolio, 1579 für das Domkapitel von Toledo vollendet, der sogenannte „Traum Philipps II." im Eskorial, als eine Art Probestück gemalt, ehe der Meister sein großes Bild „Der hl. Maurizius und der Martertod der thebaischen Legion" für Philipp II. im Eskorial ausführte. Alle diese Gemälde zeigen deutlich, daß es Greco keineswegs darauf ankam, sich in seinen malerischen Tendenzen auch nur im geringsten von spanischen Werken oder Künstlern beeinflussen zu lassen, den koloristischen Idealen der Spanier nachzustreben, und daß er bei all seiner Liebe für spanische Eigenart keineswegs darum buhlte, wegen seiner Auffassung des Themas als Spanier zu gelten. Es hatte seinen guten inneren Grund, weshalb der Meister seinen Namen stets in griechischen Lettern auf seine Bilder schrieb und stets stolz seine Herkunft hinzufügte: δομήνικος θεοτοκόπουλος κρὴς. Es war sein Stolz, als der Grieche von Toledo zu gelten, el Greco genannt zu werden. Wohl schuf er in seinem Espolio ein Bild, das den naturalistischen, dramatischen Tendenzen der Spanier, ihrer Liebe für starke Kontraste und vor allem ihrer Auffassung von dem leidenden Heiland sehr entgegenkam, wohl hat die tristeza española, die eigenartige spanische, schwermütige Stimmung, die spanische Melancholie auch Greco in höchstem Maße gefesselt, und er hat ihr ebenso unübertrefflich in seinen Porträts Ausdruck zu verleihen gewußt wie der Poesie der kastilischen Landschaft in seinen Landschaftsbildern, aber gerade jener „hl. Maurizius" des Eskorial zeigt, daß Greco weit davon entfernt war, mit den Spaniern blutrünstige Martyrienbilder um die Wette zu malen. Es ist begreiflich, daß dieses viel eher auf venezianische Kultur und corregeskes Farbempfinden als auf spanische Devotion aufgebaute Werk Philipp II. nicht behagte, es ist uns aber auch ebenso verständlich, daß Greco gar keine andere Auffassung seiner Schöpfung zugrunde legen konnte.

Das berühmte „Begräbnis des Grafen Orgaz", 1585 für die Pfarrkirche So. Tomé zu Toledo gemalt, bezeichnet den Eintritt Grecos in seine zweite Toledaner Periode. Sie dauert bis ungefähr zum Jahre 1604 und bedeutet, wenn man so will, Grecos harmonischste Zeit. Man kann diese Epoche vielleicht nochmals teilen. In der ersten Hälfte baute er das bereits Errungene noch weiter aus, drückte seiner Formbildung, Komposition und Farbgebung noch stärkere Akzente auf, so in den für das Colegio de Doña Maria de Aragon zu Madrid geschaffenen Gemälden, heute im Prado: Golgatha, Auferstehung Christi. Die zweite Hälfte dieser Periode enthält dann seine reifsten Werke, der Künstler hat seinen mittleren Höhepunkt erreicht: Das Porträt des Kardinal-Inquisitors Nino de Guevara in der Sammlung Havemeyer zu New York, wozu die

Sammlung Nemes in Budapest die Studie enthält, der hl. Bernhard im Grecomuseum zu Toledo (1601), die hl. Familie (Sammlungen Nemes in Budapest, Sir William van Horne in Montreal) und der hl. Ildefons von Illescas (1604) sind die Hauptwerke jener Periode. Was der Künstler dann im letzten Jahrzehnt seines Lebens geschaffen hat, bedeutet vielfach eine fast gewaltsame Steigerung, eine fast krankhafte Übertreibung in der Anwendung der bisher mit großem künstlerischen Erfolg gebrauchten Mittel; der Manierismus, den man in den Werken der früheren Perioden ungern missen möchte, fällt nun in den Arbeiten der Spätzeit mehr als einmal unangenehm auf. Und doch hat Greco auch in dieser letzten Zeit seines Lebens eine ganze Reihe wirklicher Meisterwerke geschaffen, die wahrhaft einzigartig genannt werden müssen, so neben einer Anzahl Porträts, von denen namentlich das Pradomuseum in Madrid charakteristische Proben birgt, der „Christus am Ölberg" (Museum in Lille und Sammlung Nemes in Budapest), der „Laokoon" (als Leihgabe in der Münchener Alten Pinakothek ausgestellt), die große Inmaculada Concepcion zu S. Vicente in Toledo, wie eine mächtige Flamme, wie ein Symbol der ganzen Kunst Grecos wirkend, mit dem rätselhaft schön gemalten Blumenstilleben unten (solche Rosen und Lilien sind bis zu Manet nicht mehr gemalt worden), die kleine, stillfeierliche Konzeption der Sammlung Nemes, die seltsam phantastische Toledolandschaft der Sammlung Havemeyer in New York und die Gesamtansicht Toledos mit dem Stadtplan im Grecomuseum zu Toledo.

Als besondere Charakteristik der Kunst Grecos pflegt man seine mit der Zeit immer stärker und „unerträglicher" werdenden „Verzeichnungen", die übermäßige Streckung seiner Gestalten, seine eigene Art, die Farbe zu „entmaterialisieren" und seine „Mystik" aufzuführen. Diese drei Dinge hängen aufs engste miteinander zusammen. Sie haben aber, wie gleich vorweg gesagt sei, nicht das mindeste mit irgend einem Einfluß Spaniens auf Grecos Kunst zu schaffen und können auch nicht damit erklärt werden. Sie werden vielmehr, ebenso wie Grecos Kompositionsweise und Flächenfüllung, weit eher verständlich aus den Beziehungen Grecos zu den damaligen Kunstströmungen in Italien, vor allem zu dem italienischen Manierismus, den ersten italienischen Barockmalern. Durch eine „Augenkrankheit" läßt sich die Streckung der Grecoschen Figuren nicht erklären, alle bisherigen Versuche dieser Art sind fehlgeschlagen. Es liegt hier vielmehr eine ganz bewußte stilbildende Tendenz vor, die wir neben Greco bei einer Reihe zeitgenössischer Maler vorfinden. Palma Giovane, ja auch Tintoretto, Parmeggianino und andere italienische Meister jener Zeit haben ebenso bewußt wie Greco die Proportionen stark in die Länge gezogen. Wenn Greco vielfach nun hier noch weiterging, so hat dies seinen Grund darin, daß ihm einmal an der italienischen Harmonie nicht viel lag und er hier ebenso wie in anderen Dingen, so vor allem in der Komposition, gerade die Dissonanzen suchte. Vor allem aber hängt dies mit seiner „Mystik" zusammen: Greco wollte Heilige darstellen, überirdische Wesen, die nur für wenige Augenblicke menschliche Form angenommen zu haben scheinen, visionäre Gebilde, die im nächsten Augenblick dem menschlichen Auge wieder entrückt sind; so gab er ihnen Formen, gab ihnen eine besondere Fleischfarbe, daß sie menschenähnlich, aber doch nicht ganz gewöhnlichen Sterblichen gleichsehen sollten. Deshalb besitzen sie auch jenes wenig Stabile, merkwürdig Rutschende, was wir in ähnlicher Weise schon bei Gestalten Correggios finden. Seine Heiligen sollen nicht erdgeboren auf dem Boden stehen. Und wenn es eine Forderung der italienischen Manieristen

jener Zeit überhaupt war, daß „die Farben funkeln sollten wie die Edelsteine“, so legte Greco diesem rein artistischen Programm noch einen tieferen Sinn unter, indem er ganz anders noch wie seine italienischen Kollegen die Farbe zum Ausdruck besonderer Stimmungen wählte und Klänge fand, die italienischen Arbeiten wohl verwandt, aber doch eine ganz eigene, völlig neue Note besitzen und vor allem ebenso wie seine ganze Kunst überhaupt sich durch eine unerhörte Intensität auszeichnen. Dieses starke Wollen, diese Energie Grecos in allem seinen Tun läßt eben eine große Kluft bestehen zwischen ihm und den wohl gesinnungsverwandten, aber weit weniger begabten italienischen Kollegen. Man kann dies noch bei anderen Dingen als den bisher berührten feststellen. So bei der Landschaftsbehandlung. Die phantastische Landschaft mit ihrem sentimental dramatischen Stimmungsgehalt, von den Venezianern seit Giorgione gepflegt, von ferraresischen und parmeser Künstlern wie Dosso Dossi und Parmeggianino mit Glück übernommen, hat in Greco einen Meister gefunden, der seine italienischen Kollegen weit in den Schatten stellt. Was wir von Greco auf diesem Gebiet besitzen, läßt bedauern, daß uns nicht noch mehr davon erhalten ist. Schließlich sei in diesem Zusammenhang Grecos Flächenfüllung ein Wort gewidmet. Greco teilt, wie vornehmlich seine großen Kompositionen zeigen, mit den Manieristen den horror vacui. Er füllt seine Flächen nach Möglichkeit und zieht zu diesem Zweck die Komposition stark in die Höhe. So entstehen jene Gobelinwirkungen, wie sie sein „Espolio“ und seine „Ausgießung des hl. Geistes“ besitzen. Wie sehr Greco alles ins Flächenhafte zwingt, zeigt z. B. sein „Christus am Ölberg“. Im Vordergrund erblickt man die ganz im Geist Michelangelos geformten, gewaltigen Gestalten der schlafenden Jungen. Diesen ganz plastisch gebildeten Leibern (Greco benutzte ähnlich wie Tintoretto Tonmodelle für seine Figuren) suchte er nun dadurch mehr einen dekorativen, flächenhaften Charakter zu geben, indem er ihnen große Farbflächen in der äußeren Form von Mänteln überwirft.

Alles dies sind Dinge, die den einheimischen spanischen Künstlern fernlagen und stets ferngelegen haben. Wohl haben die spanischen Meister stets sich den venezianischen Malern gesinnungsverwandt gefühlt und von Tizian und Tintoretto die wertvollsten Anregungen empfangen, aber keiner teilte mit Greco den Sinn für die virtuose Technik (die u. a. oft die schokoladebraune Grundierung für die Schattenpartien ungedeckt stehen läßt), noch seinen Kolorismus, der in seiner üppigen fremden Pracht, an romanische Buchdeckel erinnernd, ihnen, den stets zurückhaltenden, für tiefe, erstere Farben eingenommenen Malern zu laut und vordringlich erscheinen mußte, noch endlich seine Mystik. Denn Grecos Mystik hat nichts mit der eigentlich spanischen Mystik zu tun, die auf den spanischen Naturalismus nie ganz verzichten kann. Es genügt ein Vergleich zwischen den Heiligengestalten Grecos mit denen eines Ribera, eines Zurbaran, eines Murillo. Das Gebiet, das Greco wirklich, auf den ersten Blick betrachtet, wie ein Spanier behandelt hat, und wo er auch wirklich sich am meisten der spanischen Art genähert und infolgedessen auch einen etwas nachhaltigeren Einfluß ausgeübt hat, ist das Porträt. Wohl zeigt sich in den Bildnissen, deren Wirkung in erster Linie auf der bald mehr, bald weniger stark betonten Symmetrie der Anordnung beruht, wie den en face gegebenen Bildnissen des Mannes mit dem Degen im Prado, dem späten Selbstporträt der Sammlung Beruete in Madrid. Die Bildnisse Grecos von eindringlichster Psychologie, von einem tiefen Erfassen des Wesens der kastilischen Hidalgos, einem seltenen Verstehen der „alma española“, der spanischen Seele,

einer vornehmen Zurückhaltung im Kolorit zeugend, gehören nicht nur zu dem Besten, was der Künstler geschaffen, zu dem, was in seinem ganzen Werk stets allgemeiner Anerkennung sicher war und ist, sondern zu den höchsten Leistungen der Porträtkunst aller Zeiten überhaupt.

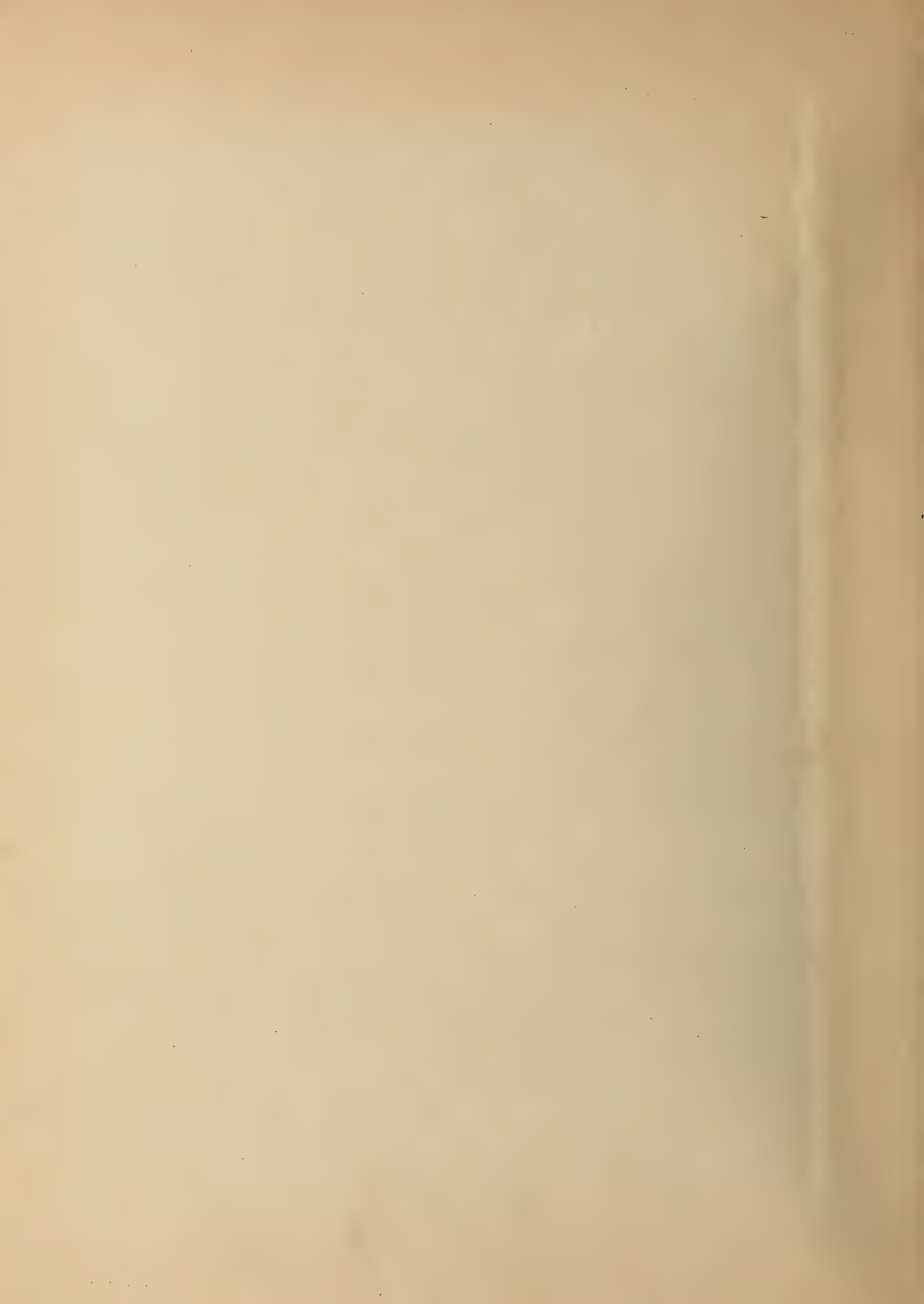
Zum Schluß noch ein Wort über die Qualität der Werke Grecos im allgemeinen. Gewiß ist Greco oft ungleich in seinen Arbeiten, aber, wie wir schon weiter oben bemerkten, darf man vieles gar nicht auf seine Rechnung setzen, sondern auf die seiner Schüler und Mitarbeiter. Was die vielen Wiederholungen einiger seiner besten Werke anlangt, so stimmen sie nicht immer genau mit einander überein. Gerade in den Varianten zeigt sich das unermüdliche Feilen, das konsequente Weiterschreiten des Meisters, so in dem Espolio der Münchener Alten Pinakothek, das, ungefähr 4—5 Jahre nach dem Hauptbild der Toledaner Domsakristei vollendet, bereits in viel prägnanterer Weise den eigentlich für Greco charakteristischen Stil in Formengebung wie Komposition aufweist als das Toledaner Gemälde; dasselbe gilt von der „Austreibung der Wechsler“ in der Londoner Nationalgalerie im Verhältnis zu den früheren Exemplaren bei Cook in Richmond und Frick in New York. Die künstlerisch höchststehenden Bilder Grecos sind vielfach nicht seine großformatigen, sondern die kleinen, meist leicht variierten Repliken größerer Bilder, wie die „hl. Familie“, die Tempelaustreibung, einzelne Heilige. Diese Stücke sind oft von köstlichstem Email der Farbe, von einer Leichtigkeit und Eleganz der Technik, die stets aufs neue Grecos Meisterschaft als Maler bewundern lassen.

August L. Mayer.

Verzeichnis der Farbentafeln.



1 Portrait of Cardinal-Inquisitor Nino de Guevara





2. Holy Family



3. Expulsion of the Money Changers from the Temple (Nat. Gallery London
(Luke XIX. 45.)



4 Christ on Mount Olivet



5 Christ Despoiled of his Raiment (Munich)





6 The Ascension of Christ (Madrid, Prado)



7 The Descent of the Holy Ghost (Madrid)
(Acts II. 3)

